

## LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA ALMUDENA DE MADRID

PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

“A don Jesús Hernández Perera”

Entre los mas viejos sueños edilicios que Madrid guarda en su memoria, se encuentra el de una iglesia catedral como convenía a su condición de capital que, por decisión de Felipe II, desempeñó desde 1561. Unos años más tarde, se hace explícito el deseo de Madrid por contar con una catedral, según un informe fechado en 1567 en el que se dice que por “el bien universal de la villa y su tierra, importa y tiene gran necesidad que se haga en ella —en la villa de Madrid— una iglesia catedral y cabeza de Obispado”<sup>1</sup>. No obstante, el monarca estaba entonces más interesado en la obra de El Escorial y en el proyecto de Juan de Herrera para la colegiata —luego catedral— de Valladolid, ciudad natal del rey, que no se resistía a intentar para sí la capitalidad, como sucedería transitoriamente bajo Felipe II. Pero la catedral de Valladolid, una vez iniciada, no se terminaría nunca y Madrid, recuperada la capitalidad, tampoco vería comenzar siquiera el proyecto de su iglesia al que la Archidiócesis de Toledo siempre se opondría por razones obvias. En este aspecto los antecedentes de la catedral de la Almudena, que finalmente plasmaría el marqués de Cubas en el proyecto que aquí se expone, son tan largos como imprecisos pero que de forma resumida cabe enunciar del siguiente modo.

Tras los intentos fallidos de los Reyes Católicos y Carlos V por dividir la gran y poderosa archidiócesis de Toledo, y los movimientos que en el mismo sentido se produjeron bajo Felipe II, se cierra el siglo XVI sin que Madrid pudiera ver cumplido su sueño, restando como simple cabeza de un arcedianato de la “Dives Toletana”. Durante el siglo XVII se hicieron nuevos esfuerzos por conseguir la segregación de Madrid respecto a Toledo, llegando Felipe III a obtener la autorización de Roma a través de una Bula de Clemente VII para proceder a la erección de una catedral en Madrid. El rey y la reina Margarita ofrecieron entre ambos 650.000 ducados, pero a tan fuerte suma correspondió una no menos fuerte oposición del arzobispo de Toledo.

Así las cosas, serían Felipe IV y, sobre todo, su esposa doña Isabel de Borbón, quienes iniciaron de nuevo las gestiones para la construcción de una catedral en Madrid, sin que nada se diga de la creación previa de una diócesis, y esta vez vinculada a la parroquia de Santa María de la Almudena. En efec-

to, estando la reina próxima a dar a luz en 1623, hizo un ofrecimiento a la Virgen de la Almudena para dotar y fundar una capilla en la vieja parroquia de Santa María. Sin embargo, según la documentación publicada por Virginia Tovar, parece deducirse que el Conde Duque de Olivares y Madrid recondujeron aquella “buena ocasión para que se encamine y consiga el antiguo y justo deseo de tener una Iglesia principal”<sup>2</sup>. Nombrada una Junta para entender en las obras de la futura catedral, a la que asisten el corregidor de Madrid, representantes de la reina, regidores de la villa y comisarios nombrados al efecto, se acuerda, en 1624, fijar las condiciones, traza y planta del templo catedral, señalándose los nombres de Juan Gómez de Mora y de su aparejador Pedro Lizargárate para hacer aquellas. El entusiasmo fue grande y Felipe IV, en el mismo año de 1624, da una Cédula en la que arbitra medios para hacer frente a la obra, a la que el Ayuntamiento de Madrid contribuiría con la importante suma de 200.000 ducados.

Pero, probablemente, lo más importante de dicha Real Cédula para la historia del anhelo catedralicio de Madrid sea su encabezamiento que resulta como sigue: “Consejo, Justicia y Regimiento desta villa de Madrid, ya sabéis, cómo a devoción nuestra y de la Reina, Nuestra muy cara y muy amada mujer, D<sup>a</sup> Isabel, se trata de erigir, fundar y fabricar en esta villa una Iglesia Catedral de la advocación de Nuestra Señora de la Almudena y para ayuda a los gastos que necesita dicha fábrica...”. Es decir, no cabe ya la menor duda sobre la iniciativa real del proyecto y su alcance como templo catedralicio, ni sobre su advocación, añadiendo además la cédula recuerda que se habría de construir “a espaldas” de la parroquia de Santa María, si bien parece que se elige definitivamente una zona frente a la parroquia de San Gil, con lo que se aseguraba su proximidad al Alcázar.

Estos y otros datos que podríamos aportar no son simples antecedentes eruditos, sino que van configurándose como memoria viva de la ciudad que explican mejor cuanto luego sucedería, pues, con algunos cambios, la historia vuelve a repetirse. No es ahora Felipe IV, sino Alfonso XII. No es la reina Isabel de Borbón, pero sí el dolor de la muerte de la reina María de las Mercedes de Orleans, ambas devotas de la Virgen

de la Almudena, el que actuará de motor definitivo del templo madrileño frente al Real Palacio.

Entre el proyecto de Gómez de Mora en el siglo XVII, que no pasó de sus preliminares, y el del marqués de Cubas en el siglo XIX, que apenas si sobrepasó la cripta, aún hubo en el siglo XVIII un tercer proyecto de catedral debido a Sacchetti (1738). Sólo conocemos su ubicación frente a la fachada principal de Palacio, en un lugar muy parecido al que hoy ocupa, pero ofreciendo a la plaza de la Armería un costado del edificio en lugar de su fachada principal que miraba hacia la calle Mayor. Tenía planta de cruz latina poco pronunciada y apenas podemos decir nada de su aspecto exterior, aunque si presumir que respondería al lenguaje cortesano que trajeron consigo Juvarrá y Sacchetti, en una línea de lo que se ha llamado barroco clasicista, de fuerte acento italiano, y en consonancia con la obra del Palacio Real<sup>3</sup>.

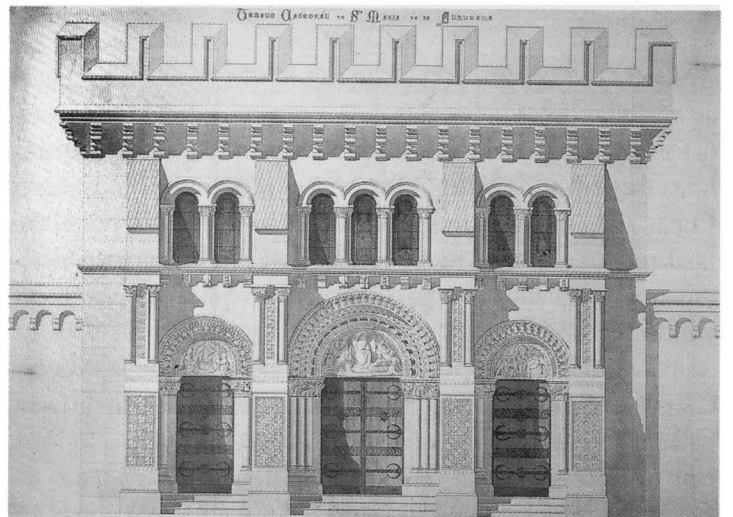
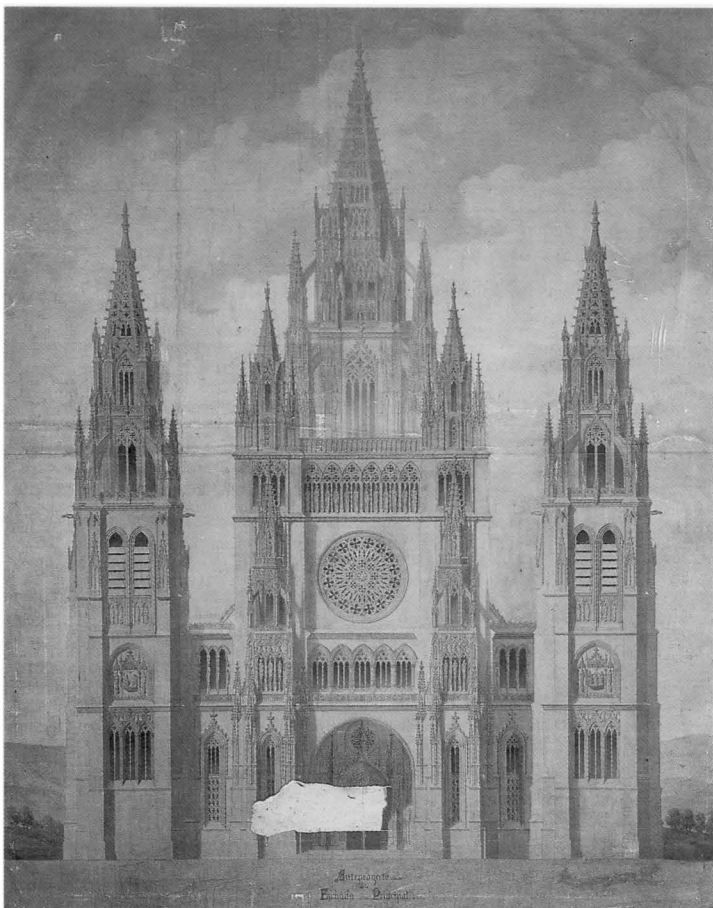
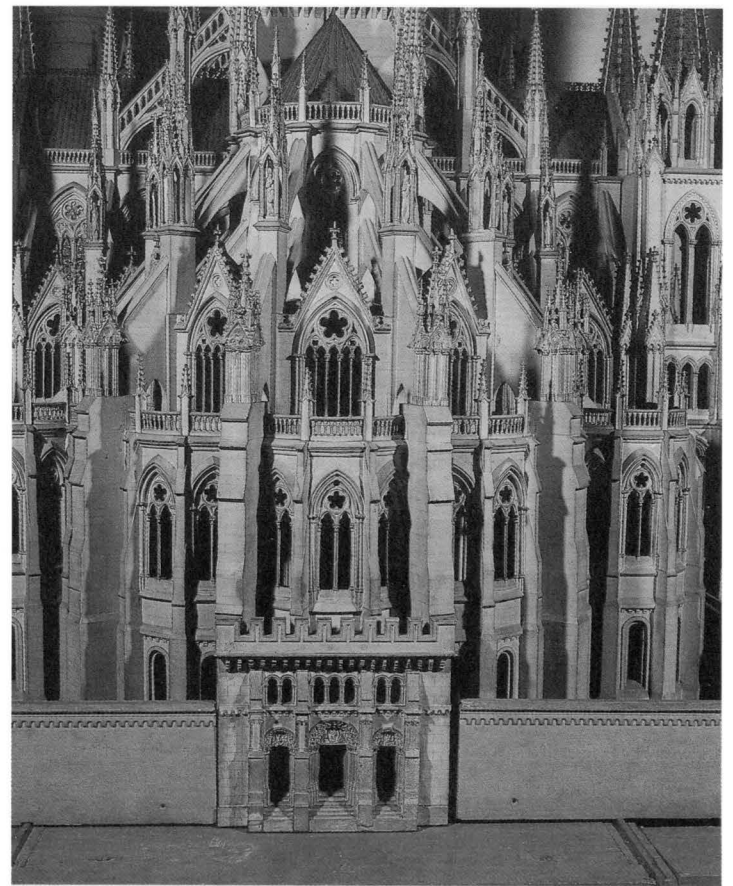
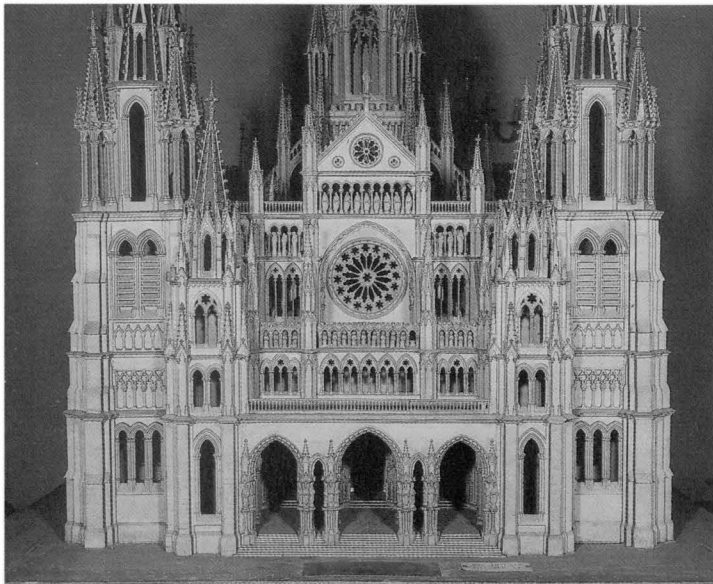
Por último y antes de abordar el proyecto de Cubas cabe añadir que durante el siglo XIX también se intentó la creación de una diócesis y la consiguiente erección de una catedral, según recogieron en su momento hombres como Mesonero Romanos<sup>4</sup> o Fernández de los Ríos. Ya las Cortes Constituyentes de 1837 habían planteado, una vez más, la conveniencia de hacer coincidir la capital de la monarquía con una sede diocesana, y en ese mismo sentido se manifestaron otros organismos y corporaciones hasta que se incluyó en el Concordato de 1851, junto con las nuevas sedes de Vitoria y Ciudad Real<sup>5</sup>. La posterior firma de un Convenio adicional, en 1859, permitió el abordar de nuevo la construcción del templo catedralicio. Así cobran sentido las palabras de Fernández de los Ríos cuando, en su *Guía de Madrid* (1876), escribe lo siguiente: "Hasta el año de 1859 no volvió a agitarse la idea de la catedral; pensóse entonces colocarla en el Retiro, hacia el palacio de San Juan, en el solar del antiguo Monteleón, en las afueras de Fuencarral y de Santa Bárbara, en el cuartel de San Gil, en el solar de los pozos de la nieve, y no sabemos en cuantos otros puntos, todos los cuales quedaron iguales, porque la catedral no pasó de ilusión"<sup>6</sup>. Efectivamente, a partir de aquella fecha y en relación con el Ensanche de la ciudad se reconsideró la necesidad de la catedral y su ubicación más idónea<sup>7</sup> respecto a la tradicional tendencia de situarla próxima a Palacio, cerca de Santa María y en relación con la muralla de la vieja medina musulmana, en la que apareció la imagen mariana, según muy antiguas leyendas. No obstante, las difíciles vicisitudes políticas que van desde la Revolución del 68 hasta la Restauración Alfonsina (1875) hicieron que se retrasase la entrada en vigor de anteriores convenios y acuerdos.

Cuando Fernández de los Ríos publicaba su *Guía*, en 1876, las condiciones para reiniciar un entendimiento entre Roma y el Gobierno español habían cambiado y eran más fa-

vorables para un mejor entendimiento en varios frentes, como lo prueba el hecho de que, a pesar de una serie de dificultades menores y de la división de los católicos españoles que afectó a la creación de la diócesis de Madrid-Alcalá<sup>8</sup>, ésta fue realidad a partir de una Bula dada por León XIII en 1885 y aprobada por el Ministerio de Gracia y Justicia el 29 de mayo de aquel mismo año que, unos meses después, conocería la muerte de Alfonso XII. Por todo ello la catedral de Santa María de la Almudena de Madrid es, al final, el resultado de una compleja situación en la que, tras un secular forcejeo de intereses diocesanos y políticos, se consiguió segregar de la archidiócesis de Toledo la nueva de Madrid-Alcalá, en cuyo éxito tuvo un papel principal el Nuncio Apostólico en España, monseñor Mariano Rampolla<sup>9</sup>. Tanto la ejecución de la Bula como la toma de posesión del primer obispo de Madrid, el malogrado don Narciso Martínez Izquierdo, tendrían como escenario la antigua iglesia jesuítica del Colegio Imperial, que en aquel momento tenía la consideración de Colegiata, bajo la advocación de San Isidro, pasando a ser inmediatamente templo catedral de la diócesis, en 1885.

Para entonces ya estaba en marcha el templo de la Almudena no como tal catedral sino como parroquia heredera de Santa María, la más antigua y venerable de las parroquias madrileñas, derribada en 1869 en aras de unas reformas urbanas. El autor del proyecto fue Francisco de Cubas (1826-1899), arquitecto perteneciente a las primeras promociones de la joven Escuela de Arquitectura de Madrid, para las que el romanticismo medieval había sustituido al culto de los órdenes clásicos como había enseñado hasta entonces la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta Corporación, con el tiempo, había cambiado también la orientación de sus criterios de tal forma que a los discursos académicos de antaño sobre cuestiones de raíz vitruviana, sucedían ahora reflexiones sobre el arte medieval en un proceso de creciente admiración. Así, el propio Cubas, con motivo de su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1870), se manifestaba abierto partidario del arte medieval en su discurso sobre *Consideraciones generales sobre Arquitectura* (1870). Este medievalismo lo puso en práctica con distinta fortuna en muchos proyectos neogóticos, sea en el desaparecido Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón, en Madrid, o en el soberbio castillo de Butrón, en Vizcaya, para el marqués de Torrecilla.

Sin embargo, el proyecto neomedieval más ambicioso no sólo ya de Cubas, sino de toda la arquitectura española del siglo XIX, fue el de la Almudena, cuando ésta pasó desde su concepción inicial de parroquia a encarnar el más comprometido destino como catedral de Madrid, catedral de la Corte, como catedral, en definitiva, de la monarquía española, cuyo Real Palacio miraría frente a frente. Este distinto significado



se aprecia bien a través de los datos y proyectos que han llegado hasta nosotros referentes a lo que se llamó “templo parroquial” y “templo catedral”, si bien entre uno y otro hay una lógica continuidad de ideas, de tal forma que podría considerarse al primero como un anteproyecto y al segundo como proyecto definitivo.

El proyecto de la nueva parroquia de la Almudena se veía, si, urgido por el derribo de la parroquia de Santa María, pero todavía mucho más, si cabe, por el deseo de erigir en este templo un enterramiento digno y próximo a palacio de la joven reina doña María de las Mercedes de Orleans y Borbón, muerta en 1878, a los pocos meses de su casamiento con Alfonso XII. El hecho de haber fallecido sin dejar descendencia impedía que su enterramiento se efectuase en el Panteón Real del monasterio de El Escorial, por lo que se pensó en la nueva parroquia cuya organización en planta ya contempla un espacio de honor para custodiar los restos mortales de la joven reina. Este es el que conocemos como anteproyecto de la parroquia de Santa María de la Almudena, sin fecha pero iniciado probablemente el mismo año 1878 o en el siguiente, y que aquí se expone.

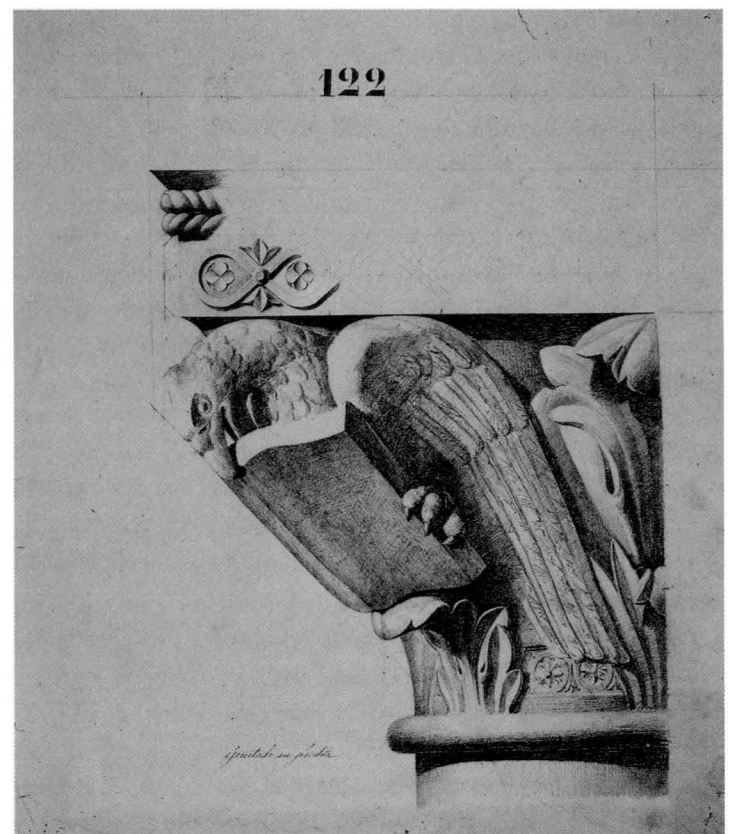
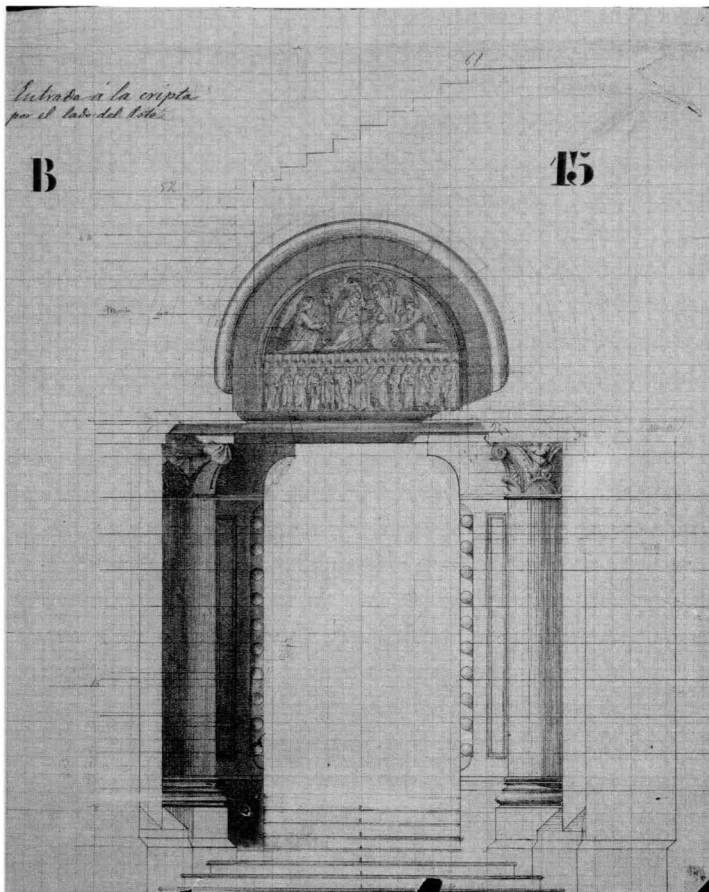
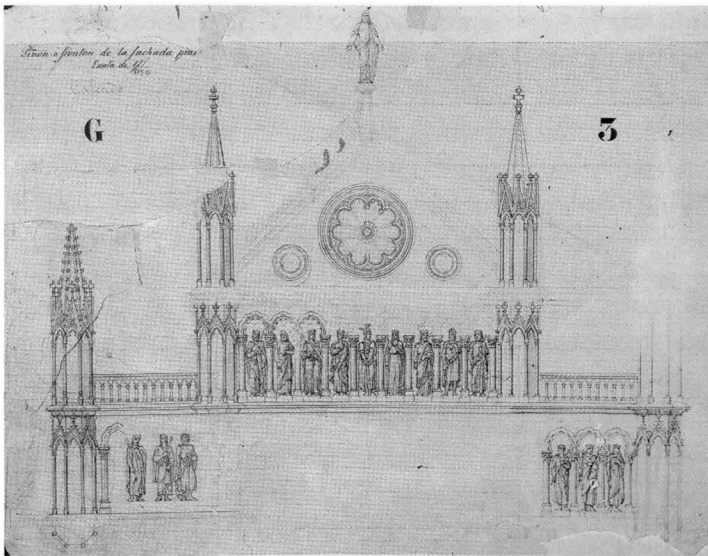
Aquél no convenció, por lo que luego diremos, y Cubas se puso a trabajar en un nuevo proyecto para la parroquia de la Almudena, cuyos planos obran en el Archivo General de Palacio y que son, a mi juicio, los que sancionan la Real Orden en 1880. Conforme a este proyecto comenzaron las obras en 1883 y ya no hubo más cambios pues, en proceso de construcción, el templo, que ya se había concebido con pujos catedralicios, sirvió para apoyar la petición de la nueva sede episcopal. Concedida ésta, en 1885, se hizo un nuevo juego de dibujos sustituyendo el antiguo título de “Templo Parroquial” por el de “Templo Catedral de Santa María de la Almudena”, a los que corresponde la excepcional maqueta, pero sin modificar el proyecto.

Analicemos en este orden el proceso proyectual de Cubas, quien persiguió en todo momento la realización del templo gótico ideal, en una línea muy próxima al purismo neogótico y erudito de Viollet-le-Duc, cuyos escritos y trabajos manejó siendo alumno de la Escuela de Arquitectura de Madrid. A esta forma material de perfil neogótico, y en este aspecto en una línea distinta a lo perseguido por el citado arquitecto francés, Cubas añadió un sentimiento neocatólico, evidente por el énfasis puesto en su proyecto que iba más allá del simple historicismo neomedieval y perfectamente explicable por la coyuntura político-religiosa en que se produce. Es este un aspecto fundamental para entender lo henchido de la concepción de Cubas, a quien le interesa el modelo histórico de la arquitectura gótica por lo que arrastra de significado religioso, más que como simple “revival”. Viollet-le-Duc restauró las catedrales francesas y proyectó templos neogóticos con el es-

píritu erudito del arqueólogo e historiador, pero Cubas, al igual que otros muchos arquitectos de su tiempo, utilizó la arquitectura gótica como soporte de un ideal religioso, en el que se mezcla el espiritualismo esteticista a lo Chateaubriand con el neocatolicismo militante derivado del Primer Concilio Vaticano. En cierto modo el proyecto de Cubas se convertía así en un acto de fe, al tiempo que, en lo estrictamente arquitectónico, veía con envidia y cierto espíritu de emulación la terminación de la catedral de Colonia, en 1880, esto es, el mismo año en que se aprueba su proyecto para la Almudena.

La catedral gótica, en general, se interpretó en el siglo XIX como el “templo católico” por antonomasia, con una facilidad e intención propias del momento que abordamos. Tal es el sentido de la obra de Cloquet, *Les Grandes Cathédrales du Monde Catholique* (1897), para quien el arte gótico del siglo XIII era “le style chrétien et catholique par excellence”, recordando algunas recomendaciones hechas en este sentido por León XIII<sup>10</sup>. Esta es una constante en la apreciación de la obra gótica llegando en ocasiones a simplificaciones que, sin embargo, formaron parte de la estética romántica. Pondré tan sólo un ejemplo rigurosamente contemporáneo al proyecto de Cubas para la Almudena, como es la obra de Emilia Pardo Bazán, *San Francisco de Asís*, publicada en 1882, donde se lee: “La ojiva posee la gravedad, el espiritualismo de la teología católica. Es quizás lo más admirable de las catedrales, la unanimidad del pensamiento religioso que se manifiesta en los detalles más nimios...”. Es decir, cuando se hace arquitectura neogótica ésta esconde un significado que va más allá de lo puramente formal. Por otra parte la simple contemplación de la arquitectura gótica producía emociones trascendentes que le hacen decir a Galdós, dentro de la catedral de Sevilla: “Al encontrarme dentro de la iglesia, la mayor que yo había visto, sentí una violenta irrupción de ideas religiosas en mi espíritu. ¡Maravilloso efecto del arte, que consigue lo que no es dado alcanzar a veces ni aun a la misma religión!”<sup>11</sup>. Estos monumentos, ideas, lecturas y sentimientos, compartidos por la sociedad de la Restauración, son los que, en definitiva, interpreta Cubas, católico arquitecto, quien al enviar su proyecto de la catedral de la Almudena a Roma solicitó, en una carta personal, la bendición apostólica de León XIII. Más tarde, en compensación por su fervorosa dedicación a la obra de la catedral recibiría el título honorífico de Apoderado especial de Su Santidad y la Gran Cruz Pro Ecclesia et Pontífice.

Cubas realizó en un poco convincente estilo gótico, el anteproyecto de la parroquia de la Almudena que se levantaría en un solar frontero al Palacio Real, cedido al efecto por Alfonso XII. Conocemos su planta, alzado de la fachada y sección transversal, que denotan falta de unidad y proporción. La primera, muestra un templo de tres naves y capillas entre con-





trafuertes, con una nave de crucero y cabecera poco y mal desarrollada con cinco capillas absidiales de seca planta poligonal. Tiene, sin embargo, mucho interés la indicación del lugar que ocuparía el monumento funerario de la reina María de las Mercedes, en el brazo occidental del crucero oeste, que no deja lugar a dudas sobre la importancia y destino de este eje del templo. Cubas desarrolló igualmente y con gran detalle este monumento funerario que él concibió como un edículo exento, de gótica arquitectura, con algo del estilo "trovador", disponiendo en dos niveles superpuestos el sepulcro con la estatua yacente, en bajo, y la efigie de la reina arrodillada en actitud orante, como lo están las de los Leoni en El Escorial, en la parte alta. Arcos, contrafuertes, pináculos, estatuas de santos, etc. componen el romántico marco arquitectónico que nunca se llegaría a levantar <sup>12</sup>.

La fachada de este anteproyecto denota, igualmente, una falta de unidad y conocimiento de lo que habitualmente es la disposición general de un frontis gótico. Parece más el fruto de un voluntarismo imaginativo al margen de la historia que el resultado de una reflexión pausada de lo que han sido las catedrales góticas. La proporción y presencia de cuatro torres en la fachada, la fuerza con que se estratifican horizontalmente muchos elementos, la desconexión de la torres extremas con el volumen central, el perfil del cimborrio, el diseño del rosetón, el anómalo portal único retranqueado, etc., hacen de este anteproyecto un primer acercamiento muy débil que desconozco en qué circunstancias y por quién debió de ser rechazado, con muy buen sentido.

Nos es conocida, igualmente, una sección longitudinal de este anteproyecto que viene a corroborar cuanto venimos diciendo en el sentido de pobreza de contenido y resolución. Cubas había concebido sus alzados interiores con dos series de arcos, los de separación de las naves y los pertenecientes al claristorio, todo de proporciones muy desdichadas. El templo se elevaría sobre una modestísima cripta, sin interés arquitectónico alguno; y contrarrestaba el débil empuje de las bóvedas de la nave central con una doble serie de arbotantes y contrafuertes que parecen inspirados en los que por entonces se restauraban en la catedral de León, pero mal interpretados.

Todas estas deficiencias se subsanaron con creces en el proyecto definitivo que pudo estar ultimado hacia 1881. La planta variaba sustancialmente, sobre todo por el mayor desarrollo dado a la cabecera, lo cual permitiría colocar allí el coro, al fondo del presbiterio, y la buena organización de la girola con sus capillas absidiales. Mejoraba igualmente la consideración del crucero que, con sus tres naves de hecho, quedaba mejor proporcionada con el cuerpo del templo. Por otra parte la fachada, en comparación con la del anteproyecto ganaba en interés con el triple portal al modo de Chartres y

León, con la supresión de las dos grandes torres extremas, la mejor interpretación del rosetón, etc., si bien resulta todavía muy fuerte la marcada horizontalidad del triforio, galería de Reyes, y demás elementos dispuestos en paralelo. Tampoco resulta muy afortunado el piñón al que le falta la gracia apuntada de unas cubiertas más inclinadas. Ganaba igualmente el juego de volúmenes del templo, al llevar dos torres flanqueando los testeros del crucero, recordando cosas vistas en catedrales francesas como la de Laón y los dibujos de Viollet-le-Duc incluidos en su *Dictionnaire Raisonné*. Especial importancia cobra la que sería segunda fachada de la catedral, abierta sobre la calle Bailén, incorporando sobre su eje el del formidable crucero como se ve en el primoroso alzado del costado de saliente que nos dejó Cubas.

Pero para valorar volumétricamente todos estos aspectos del triunfalista sueño neogótico de Cubas, contamos con la extraordinaria maqueta de la catedral, realizada al mismo tiempo que el proyecto, ofreciendo una de las imágenes más logradas de lo que en el pasado siglo se concibió como el templo ideal cristiano. Las dimensiones originales del proyecto pueden ayudar a valorar su magnitud, pues miraban muy de cerca a los grandes templos catedralicios españoles de la Edad Media. Así, y medida exteriormente, la catedral madrileña tenía en planta una longitud de 104 metros por 76 que sumaba el crucero <sup>13</sup>, siendo por tanto algo menor que la de Toledo (120 x 60 metros) pero más grande, por ejemplo, que la de Burgos (84 x 59). La nave mayor de la Almudena alcanzaría los 32 metros de altura, triplicando prácticamente los 12 metros de su anchura medidos de eje a eje de los pilares. Con todo, lo más espectacular y discutible resultaba ser el cimborrio sobre el crucero, cuya flecha contaba con una cruz de remate que redondeaba los cien metros de altura. Piénsese que la cota más alta de entre las catedrales españolas se encuentra en Burgos, donde las célebres agujas de la fachada de su catedral, muy por encima del espectacular cimborrio, alcanzan *tan sólo* los 79 metros de altura.

La posibilidad de abrir la maqueta permite ver la exacta correspondencia de sus alzados interiores con los que ofrecen los planos exquisitamente dibujados y acquarelados, donde tanto la sección transversal como la longitudinal muestran lo ambicioso del proyecto en el que, sobre una cripta románica, se levantan unos alzados que cuentan con cuatro alturas, esto es, los arcos de separación de las naves, galería, triforio y claristorio. Cubas repite aquí el programa de las primeras catedrales góticas francesas del siglo XII y que no conoció ninguna de las catedrales españolas. En este sentido, así como en sus detalles, son los modelos del vecino país los que alimentaron el proyecto de Cubas, como Chartres, Reims, Amiens..., todo tamizado por Viollet-le-Duc, deslizándose alguna nota hispánica como esos pa-

ños de arcos polilobulados y entrecruzados en los costados de las grandes torres, de claro origen toledano, así como los arcos de herradura polilobulados de la fachada principal.

Los importantes trabajos de la cimentación calculada para aquel formidable templo comenzaron el 14 de junio de 1881, y el día 4 de abril de 1883 se ponía la primera piedra de la cripta, “para la cual el arquitecto ha adoptado el estilo románico, por ser el de la época en que se descubrió la imagen de la Virgen”<sup>14</sup>. El carácter grave de la cripta, así como la nobleza de sus materiales<sup>15</sup>, fustes de columnas enterizas, excelentes bóvedas de cantería mostrando soluciones “históricas” desde las de simple arista hasta el recuerdo de las primeras nervadas de la arquitectura gótica, la colección verdaderamente interesante de capiteles neorrománicos<sup>16</sup>, etc., situaban a la cripta de la Almudena a la cabeza de las criptas españolas, y no en vano Repullés veía en ella “una segunda catedral semi-subterránea”<sup>17</sup>. No deja de ser curioso constatar la poca inclinación que la arquitectura española había manifestado, a lo largo de su historia, sobre esta solución de criptas que en otros países alcanzó un desarrollo considerable. Por ello, cuando nuestros arquitectos tuvieron la ocasión de trazar el templo cristiano ideal, la incluyeron en el proyecto. Así lo hizo Cubas en la Almudena, Villar más modestamente en la Sagrada Familia y Frassinelli en Covadonga.

La cripta madrileña se levantó con mucho esfuerzo pues lo costoso de la obra y la ambición del proyecto exigía un montante económico que difícilmente se consiguió reunir. Por ello Serrano Fatigati, al escribir en 1895 acerca de los palacios que el *orgullo* había levantado en Madrid, de los asilos que la *piEDAD* construyó, de los lugares que el *sibaritismo* había proporcionado a la ciudad, de los Bancos que el *espíritu de empresa* llegó a fundar en esta Villa y Corte, se preguntaba al final si faltarían tan sólo en este pueblo “los recursos necesarios para satisfacer el ardiente deseo en que se juntan las aspiraciones ideales de los artistas y de los piadosos”<sup>18</sup>. No hay duda de que, efectivamente, se perseguía un ideal arquitectónico que en su falta de realismo impidió terminar la obra conforme al proyecto soñado. En 1907 la Infanta de España doña Isabel

de Borbón ponía una de las últimas piedras de la girola<sup>19</sup> y cuatro años más tarde se abría la cripta al culto, el 31 de mayo de 1911. No obstante aún transcurrirían algunos años hasta que las capillas de la cripta se fueran enjorando con retablos, altares, rejas, lámparas, mosaicos y un mobiliario diverso que sirvió para alhajar los panteones de las familias más notables del Madrid alfonsino. Entre estos enterramientos no podía faltar el de Cubas, ya entonces marqués del mismo nombre después de una brillante carrera profesional de sostenida ascensión social que le llevó, por ejemplo, a ser Alcalde de Madrid en 1892. Habiendo fallecido en 1899, él y su mujer, doña Matilde de Erice y Urquijo, descansan en una de las capillas de la cripta de románica arquitectura debida a Repullés, donde una larga inscripción canta las virtudes de este “Princeps Architectus”.

A la muerte de Cubas se hizo cargo de la obra un discípulo suyo, Miguel de Olavarría quien, con Ruiz de Salces, había colaborado como ayudante en las obras de la catedral. Pero fallecido Olavarría en 1904, después de dejar una serie de dibujos firmados y fechados en un estilo muy próximo al de Cubas, le sucedió en los trabajos finales de la cripta Enrique María Repullés y Vargas<sup>20</sup>. A éste le correspondió igualmente comenzar la iglesia alta, posiblemente replanteándose ya el proyecto de Cubas<sup>21</sup> que empezó a entenderse como desmesurado<sup>22</sup>. A Repullés le sucedió, en 1922, su ayudante en las obras Juan Moya quien, a su vez, auxiliado por Luis Mosteiro, conoció la definitiva paralización de las obras en 1936, después de haber introducido modificaciones y mermas importantes como es la eliminación del gran cimborrio, cuyo efecto sobre el vecino Palacio Real no hubiera sido muy positivo. Por entonces, las obras sólo contaban para su financiación con una pequeña consignación anual del Ministerio de Gracia y Justicia, las limosnas de particulares y los derechos de enterramiento en las capillas de la cripta, cada una de las cuales habían supuesto el exiguo ingreso de 125.000 pesetas, por lo que, al margen de las delicadas vicisitudes políticas por las que atravesaba el país, el gran navío de la catedral de la Almudena quedó varado en el tiempo<sup>23</sup>.





## NOTAS

<sup>1</sup> Documento del Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid (Sig. 2-362-54) publicado por V. Tovar en *Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)*, Madrid, I.E.M., 1983, pág. 267. En este trabajo se recogen los principales datos del siglo XVII referentes al fallido proyecto de una catedral madrileña (págs. 266-271).

<sup>2</sup> Oficio del Conde Duque de Olivares (29-X-1623) recogido por Tovar, *ob. cit.*, pág. 268.

<sup>3</sup> F.J. de la Plaza, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, págs. 278-279.

<sup>4</sup> Ramón de Mesonero romanos, "Iglesia Catedral de Madrid", *El Museo Universal*, 1859, núm. 5, págs. 33-35 y núm. 6, págs. 44-46.

<sup>5</sup> Pedro Nieto-Márquez Marín, "La Diócesis de Madrid. Historia de las negociaciones hasta su erección", *Cuadernos de Historia y Arte*, 1985, núm. 1, págs. 14-15.

<sup>6</sup> Angel Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid*, Madrid, 1876, pág. 314.

<sup>7</sup> Lorenzo Arrazola, *Catedral y ensanche de Madrid*, Madrid, 1860.

<sup>8</sup> José María Magaz, "La división de los católicos españoles y su incidencia en la creación de la diócesis de madrid-Alcalá", *Cuadernos de Historia y Arte*, 1986, núm. 2, págs. 7-34.

<sup>9</sup> Nieto-Márquez Marín, *ob. cit.*, págs. 7-38.

<sup>10</sup> L. Cloquet, *Les Grandes Cathédrales du Monde Catholique*, Lille, 1897, págs. 358-259.

<sup>11</sup> Benito Pérez Galdós, *Los cien Mil hijos de San Luis*, Madrid, 1877. El escritor se extiende a continuación vinculando constantemente la arquitectura del edificio, sus bóvedas, vidrieras, luces y sombras, a ciertos sentimientos religiosos, representación del Universo y escala hacia Dios. La música del órgano y coro acabó estremeciendo a Jenara, poniendo sus "nervios como alambres".

<sup>12</sup> Una reproducción de este monumento funerario puede verse reproducido en mi artículo sobre "La obra arquitectónica del marqués de Cubas (1826-1899)", *Villa de Madrid*, 1972, núm. 34, pág. 20.

<sup>13</sup> Estas y otras medidas dadas por Enrique M<sup>a</sup> Repullés y Vargas en "La catedral de Madrid" (*Resumen de Arquitectura*, 1897, núm. 6, págs. 41-42) y en su posterior Memoria que más adelante se cita, difieren de las señaladas por Antonio Damiano, "La nueva Catedral de Nuestra Señora de la Almudena de Madrid", *Boletín de la Asociación Nacional de Aparejadores*, 1941, págs. 7-11. El proyecto en ejecución, debido al arquitecto don Fernando Chueca, ha modificado las medidas iniciales del proyecto de Cubas, haciendo aún más largo el eje longitudinal al añadir dos tramos más a los pies.

<sup>14</sup> E.M.<sup>a</sup> Repullés y Vargas, *ob. cit.*, págs. 41-42.

<sup>15</sup> La piedra utilizada en la cripta, de blanquecino aspecto, procedía de las canteras portuguesas de Chao de Maças, mientras que la caliza que se empleó en el cuerpo de la iglesia vino de Almorquí (Alicante) y Bocairente (Valencia).

<sup>16</sup> En la Almudena trabajó un importante grupo de escultores que interpretaron admirablemente el proyecto de Cubas y a los que él siguieron, siendo especialmente destacable la labor del escultor bilbaíno José Pedro Elorza Urquijo (1869-1946), formado en parte en Italia, quien pudo intervenir (?) en la admirable ejecución de la maqueta. Sobre este y otros hombres que participaron en el proyecto de la catedral de la Almudena, prepara su tesis doctoral el arquitecto Fernando Fernández Blanco, a quien debo la noticia sobre Elorza.

<sup>17</sup> Repullés, *ob. cit.*, pág. 42.

<sup>18</sup> Enrique Serrano Fatigati, "Las obras de la catedral madrileña" *La Ilustración Española y Americana*, 28 de febrero de 1895, pág. 134.

<sup>19</sup> En una inscripción de la parte alta de la girola de la cripta se puede leer la siguiente inscripción: "Isabel de Borbón / Infanta de España, Condesa de Girgenti / costeó esta piedra en agradecimiento / a Ntra. Sra. de la Almudena / 27 de abril de 1907".

<sup>20</sup> Sobre la serie de arquitectos que trabajan en la Almudena véase mi libro *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973. Sobre Repullés y Vargas amplia noticias de interés Blanca Muro en "La arquitectura religiosa madrileña de Repullés y Vargas", *Cuadernos de Historia y Arte*, 30 de mayo de 1911, págs. 211-212.

<sup>21</sup> Repullés modificó también algunos detalles de la cripta como una de sus escaleras, dándole mayor amplitud, según se recoge en "Una visita a las obras de Nuestra Señora de la Almudena", reseñada en *La Construcción Moderna*, 30 de mayo de 1911, págs. 211-212.

<sup>22</sup> Enrique M<sup>a</sup> Repullés y Vargas, *La Nueva Catedral de Nuestra Señora de la Almudena en Madrid. Memoria escrita por el Arquitecto Director Enrique María Repullés y Vargas, a virtud de encargo de la Junta de Obras para ser elevada a S.S. Benedicto XV*, Madrid, 1916.

<sup>23</sup> Sobre las distintas fases que ha conocido el proyecto posteriormente, desde el Concurso Nacioal de Arquitectura de 1944, ganado por Fernando Chueca y Carlos Sidro, hasta la prevista inauguración del templo en 1993, véase Enrique Lafunete Ferrari, "La solución arquitectónica de la Catedral de la Almudena", *Arte Español*, 1945, primer trimestre, págs. 9-22; y Fernando Chueca, "La Almudena", en *Madrid*, T. I, Madrid, 1981, págs. 161-180.



